

## Resumo

Sempre que se fotografa alguém faz-se retrato. Retrato, precisamente segundo os critérios tradicionais da análise formal: representa-se alguém concreto com fidelidade ao visível. Se a fotografia faz, sempre, mesmo que secundariamente, retrato, isso acontece pela “natureza” do fotográfico: a fotografia é “retrato” do mundo – seu duplo mimético exacto. Não é a Verônica que faz do ícone retrato e, portanto, “verdadeiro” (*verum Eikôn*)? Não é a fotografia, numa das suas mais antigas e perduráveis ficções, verdadeiramente fundadora, uma verônica da Natureza? Este Mandilion, esta cópia automática do mundo, não é, também, *readymade*? Apropriação, ficcionalmente sem outra intervenção senão a da escolha. ●

## Abstract

*Each time a photograph of someone is taken a portrait is made. Portrait, according to traditional criteria of formal analysis: a person is portrayed with acute likeness to what is seen. If the photograph is always, if only in a secondary manner, a portrait, this is due to the photograph's “nature”: a photograph is a “portrait” of the world – its own exact double mimicry. Is it not Veronica who makes the portrait an icon and, therefore, “true” (*verum Eikôn*)? Is not the photograph, in one of its oldest and lasting fictions, truly founding, a verônica of Nature? Is this Mandilion, this automatic copy of the world, not also a *readymade*? Appropriation, fictionally with no other intervention than that of choice. ●*

## palavras-chave

FOTOGRAFIA  
PINTURA  
READYMADE  
RETRATO  
HITCHCOCK

## key-words

PHOTOGRAPHY  
PAINTING  
READYMADE  
PORTRAIT  
HITCHCOCK

# O FOTOGRÁFICO COMO RETRATO E “READYMADE” A PROPÓSITO DE ALFRED HITCHCOCK

JOSÉ ANTÔNIO LEITÃO

Departamento de História e Teoria da Arte,  
Ar.Co - Centro de Arte e Comunicação Visual

1. Cf. Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2000 e Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*, Londres, The Penguin Press, 1999.

2. Maurice Yacowar, “As Aparições de Hitchcock” in AA.VV., *In Alfred Hitchcock's*, s.l., Cinemateca Portuguesa-FCG, s.d., pág. 132. Catálogo do ciclo dedicado a Hitchcock (Lisboa, Fevereiro-Abril de 1982).

3. Maurice Yacowar, op. cit., pág. 141.

O genérico inicial de *North by Northwest* (1959) termina com um figurante a perder o autocarro: a anónima e insignificante personagem é desempenhada por Alfred Hitchcock, numa das frequentes, fugazes e características participações nos filmes que dirige. Retrato. Auto-retrato – comprometido pela ficção? E por ela confirmado: será necessário lembrar o Giorgione que se apresenta a si mesmo como “David” (1509-10) – ou Rembrandt representando-se, em companhia da mulher Saskia, como o “filho pródigo na taberna” (c. 1635)<sup>1</sup>? O *outro*, exterior, pode revelar a intimidade do *próprio*: o senhor gordo que perde o autocarro corre imediatamente atrás da legenda que atribui a “direcção” a “ALFRED HITCHCOCK”. *Insignificante* personagem? “O modo e o lugar em que aparece são cuidadosamente estudados e a natureza dessa aparição fornece, muitas vezes, uma pista crucial para o sentido do filme no seu conjunto”<sup>2</sup>. Crucial, por vezes, para a própria definição de uma *identidade*, pelo menos na sua dimensão pública. Em *Topaz* (1969), Hitchcock atravessa o campo visual numa cadeira de rodas: “É a imagem do velho acabado e indefeso, que os críticos dão da sua pessoa. E, então, levanta-se alegremente e vai-se embora pelos seus próprios meios...”<sup>3</sup>. Em *Family Plot* (1976) é uma silhueta atrás de uma porta de vidro: a silhueta emblemática do Hitchcock ícone “pop”. Claramente auto-referencial. No seu último filme, essa silhueta não pode deixar de ser sombra: a sombra do manipulador de medos, orquestrados pelas sombras que constroem a fotografia animada, para um público na sombra – a sombra do maestro das sombras que escorrega para a última das sombras. O *outro* revela-nos. E ao contexto em que nos inserimos: Cindy Sherman, ao encenar-se, mais ou menos equivocadamente, em poses e situações familiares, de origem cinematográfica ou pictórica nem sempre identificável, revela, através de um *outro*, os contextos sociais que nos constroem a todos – e que fazem o fazedor de imagens, este (*esta*, porque o género sexual é, aqui, relevante) fazedor de imagens e pré-formatam estas imagens. Seguindo a

tradição do instantâneo, Nan Goldin utiliza a(s) sua(s) própria(s) história(s), até uma confessionalidade brutal que se faz perto da morte, marginalidade última. É ela mesma, as suas histórias, os seus amigos e aqueles que com ela partilham uma cultura marginal. Operação mais verdadeira? Logo, mais *retratística*? Mas não há nenhuma verdade em contarmo-nos como um “David”? Contarmo-nos como um “David” é menos verdadeiro do que contarmo-nos como um “viciado em sexo” ou em drogas? “The photographs that Nan Goldin has been taking of drag and glamour queens on their own territory since the 1970s (...) do not seek to unmask the real person behind the glamour. On the contrary, they confirm that identity is formed only through role-playing, by figures that are at one with their made-up faces”<sup>4</sup>. As imagens de grande intimidade do casal Koons (*Made in Heaven*, 1990-91), materializadas em fotografia, pintura e objectos “kitsch”, falam-nos mais de Jeff, de Ilona e da relação que encenam como filme porno, ou da cultura de massas que definiu aquele tipo de imagens – e de objectos?

Toda a tradição retratística se estende, em tensão, entre verdades e mentiras, em frequentes trocas de papéis: visível-invisível, superfície-profundidade, interior-exterior, material-imaterial, duradouro-passageiro, ficção-realidade. Em troca de papéis porque a autenticidade do retrato se desloca entre os termos – e não só de um para o outro, mas, literalmente, no meio deles, em territórios contaminados por ambos, por vários, por todos. Julia Margaret Cameron frequentemente fotografou amigos e familiares, dando-lhes a forma de imagens do passado – veiculadas pela pintura. A pintura legitima a representação fotográfica como artística e profunda. E fá-lo, exactamente, enquanto *representação*: representação como *mediação* e como *encenação*. De ambos os modos, como mediação e como encenação, procura garantir um estatuto artístico à imagem. A encenação fá-lo pela presença evidente de uma *criação* e de uma tradição de *pose* e de *composição* que *elevam* as personagens à alta cultura. A mediação garante a intervenção de um sujeito criador, por oposição a um mero apropriador. Em Sherman, esta “representação da representação” põe em causa a ligação entre a imagem e o seu referente como uma “conexão estável e definitiva”<sup>5</sup>.

Em Hitchcock, inúmeras vezes as imagens veiculadas pela pintura, as suas histórias e personagens, revelam: a nova Mrs. de Winter, sem nome próprio<sup>6</sup>, é levada a imitar, sem o saber, um vestido que a defunta Rebecca usara num baile de máscaras anterior, ao aceitar para modelo o retrato de corpo inteiro de Lady Caroline de Winter, que habitava as imponentes escadarias de Manderley (*Rebecca*, 1940). Segundo modelo pictórico, retratístico, torna-se Rebecca, como Madeleine (uma falsa Madeleine, na realidade Judy Barton) fingirá tornar-se Carlotta, não só segundo modelo pictórico, mas segundo *identificação* pictórica, já que é o quadro que alerta (não pelo rosto, mas pelo penteado do cabelo – e pelos adereços) Scottie e os espectadores para essa adopção de identidade – de um *outro* (*Vertigo*, 1958). Rebecca e Carlotta são trazidas, pelo retrato, do lado da morte. Marion é conduzida à morte pelas pulsões inconscientes de Norman, reveladas, ao espectador, pelos quadros de mulheres nuas, violadas pelo olhar, o toque e o desejo de homens (*Psycho*, 1960). Em *The Trouble*

4. Beate Söntgen, “Inner Visions”, *Tateetc.*, nº 10, Summer 2007, <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue10/>

5. Fulya Ertem, “The Pose in Early Portrait Photography: Questioning Attempts to Appropriates the Past”, *Image [&] Narrative*, July 2006, <http://www.imageandnarrative.be/painting/fulya.htm>

6. “Anónima segunda mulher de Max”, na formulação de J. Bénard da Costa em “Da Vida e Obra de Alfred Hitchcock” in AA.VV., *In Alfred Hitchcock's*, s.l., Cinemateca Portuguesa-FCG, s.d., pág. 56.

7. R. Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa, edições 70, s.d., pág. 135.

8. Em *The Wrong Man* (1957), Hitchcock surge no início do filme para apresentar a história como tendo uma origem verídica.

9. José Gil, “O Retrato” in José Gil, *Sem Título*, s.l., Relógio d’Água, s.d., pág. 23.

10. José Gil, op. cit., pág. 26.

11. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, s.d.

12. G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., pág. 216.

*With Harry* (Hitchcock, 1956), só o desenho mostra a face do morto em posição “normal”: como se só o desenho-pintura pudesse dar conta do retrato, da verdade – e da morte. As fotografias de Julia Cameron fazem o que toda a fotografia, todo o retrato, faz: resgatam ao tempo. E fazem-no sublinhando esse resgate ao suspenderem o tempo através da própria presença da representação: fora do tempo no tempo das lendas, ao fazer representar (por exemplo) *Lancelote e Elaine* (1874) – e sempre no presente, porque essas histórias e essas personagens são actualizadas por cada representação. Resgate equívoco, às escondidas com a morte, resgatando ao tempo, entregando à morte, na formulação de Barthes: “há sempre nela [na ‘fotografia histórica’] um esmagamento do tempo; isto está morto e isto vai morrer”<sup>7</sup>. As participações de Hitchcock nos seus filmes são (quase<sup>8</sup>) sempre *mudas*. Mudez que José Gil aproxima da morte<sup>9</sup> e da infância<sup>10</sup>, num texto, precisamente, sobre o retrato. Os “cameo” de Hitchcock são (auto-)retratos mais do *corpo* do que do *rosto*, frequentemente a corpo inteiro. É a silhueta (em busto) de homem gordo, de perfil, que caminha até se encaixar no desenho que a caricatura e precede no genérico da série televisiva *Alfred Hitchcock Presents* (1955-62). Sombra bidimensional, corpo desmaterializado, ocupando um lugar pré-definido pelo desenho – mas, também, sombra que revela a presença de um corpo que convive com o desenho (o ícone “pop”), em ambígua legitimação, e, depois, o substitui. Não é tanto o *rosto* que constrói a imagem pública de Hitchcock, aquela que o identifica perante as audiências, como o seu corpo. Mas um corpo que, utilizando ferramentas de Deleuze e Guattari<sup>11</sup>, podemos pensar como dando a ver a sua codificação pelo rosto: corpo bidimensionalizado, escura sombra contra a superfície clara. Em Orlan, sob a face pulsa um corpo, pulsa precisamente através da matéria carnal – e esse rosto feito *de carne* é também feito *na carne*, na medida em que à carne, àquela carne particular que constitui aquele indivíduo, *se impõe* um modelo exterior, um *outro*, uma vez mais social. “Le visage n’est pas un universel. Ce n’est même pas celui de l’homme blanc, c’est l’Homme blanc lui-même, avec ses larges joues blanches et le trou noir des yeux. Le visage, c’est le Christ. Le visage, c’est l’Européen type”<sup>12</sup>. Orlan representará, performativa e fotograficamente (e um no outro “medium”), personagens de Ingres ou de Manet, mas, em 1990, conterá, na sua própria carne, o queixo da nascente Vênus de Botticelli ou a testa da Mona Lisa de Leonardo. Carne sem personagens, corpo sem cabeça, cabeça sem face, na obra pictórica e fotográfica de Jenny Saville, onde a (eventual) dimensão (auto-)retratística se aproxima da irrelevância, numa interrogação do corpo enquanto carne, sexualidade, estrutura mutante, ser histórico. O *eu* (*Self*, 1991) de Marc Quinn enforma, por congelamento, o seu sangue (4,5 litros) na semelhança do seu rosto-cabeça. Impressão directa do(s) corpo(s) no suporte, nas *Anthropométries* que Yves Klein realiza a partir de 1960. Uma curta-metragem de Ângelo de Sousa (*A Mão*, 1972) mostra uma mão em muito grande plano, entre a luz e a sombra, o focado e o desfocado, o reconhecimento e o desconhecimento; toda corpo: eriçada de pêlos, enrugada, tridimensional, tátil – enrugada, tridimensional, tátil, a pálpebra de Buster Keaton, prolongando-se na taticidade material da parede, no *Film* (1965) de Beckett: olho-corpo de um homem que, obsessivamente, esconde o seu rosto – num filme mudo.

A *identidade* procura-a o retrato entre o individual e o colectivo, o privado e o público, o interior e o exterior, o eu e o outro, o singular e o plural, o construído e o apropriado, o rosto e o corpo. A *identificação* do Bilhete de Identidade faz-se, visualmente, pela fotografia do rosto e pela marca do dedo indicador direito: rosto e corpo, corpo bidimensionalizado, rostificado. Kiki de Montparnasse retratada, por Man Ray, de costas e como um objecto – um violino, “de Ingres” (1924). Ocultada e revelada pela História da Arte, pelo violino e pelo trocadilho: mas toda corpo – com o rosto a caminho da invisibilidade (entre a ocultação e a revelação). O rosto todo corpo de *Le Viol* (1934), de Magritte, transpondo para o visível o que as roupas habitualmente escondem, tornando desconhecido o rosto que habitualmente identifica.

Roupas que revelam e constroem, ou ficionam, identidades – que fazem, ou fazem que fazem, o monge. Mrs. de Winter e as roupas que Rebecca copiar de um retrato (*Rebecca*, 1940), Norman vestido de Mãe para assassinar Marion (*Psycho*, 1960) – Kaplan existindo apenas pelos seus adereços e pelo nome que faltava a Mrs. de Winter. Roupas que recusam a Roger O. Thornhill a identidade de Kaplan (como Iha recusa o apelido judeu): são pequenas demais (*North by Northwest*, 1959). O chapêu de Joseph Beuys é-lhe tão próprio como o de Buster Keaton ou o coco e a bengala de Charlot. Os rendeiros de *Let Us Now Praise Famous Men* (1936-41), fotografados por Walker Evans, estão tão retratados nas suas casas e objectos (e roupas) como nos seus rostos e corpos em pose. Os rostos enormes, sobre tela mas de origem fotográfica, de Chuck Close, são pessoas ou objectos? Os objectos das naturezas-mortas de Manet interpelam e seduzem o espectador: seduzem-no, como os objectos expostos nas montras da nova Paris oitocentista, a Paris das “passages”, seduziam os transeuntes<sup>13</sup>. Objectos do capitalismo consumista em formação. O corpo humano torna-se objecto consumível na pintura de Tom Wesselmann: corpos sobre a mesa de café, seios e laranjas – tudo brilhante e colorido, só superfície, como no “packaging” e na publicidade. Um brioche de Manet (1870), sobre panejamento branco, expõe-se tão feminino, sedutor e interrogador como o retrato de Victorine Meurent representando uma prostituta (“Olympia”, como a rapariga-autômato do conto de Hoffmann<sup>14</sup>) para revelar a verdade social escondida sob as olímpicas Vénus nuas do Renascimento (1863). Picasso escondeu, numa natureza-morta de 1925-26, um retrato de Marie-Thérèse, nua e reclinada<sup>15</sup>.

Mortas ou vivas, estas naturezas? “Tão viva que se esforçam por a conceber (...), a foto é (...) a figuração do rosto imóvel e pintado sob o qual vemos os mortos”<sup>16</sup>. Carlota, como Rebecca, é um fantasma. Presença sem outra figura senão o seu retrato. Sem outra matéria senão os seus adereços. As roupas da mãe de Norman – e o seu corpo ausente marcado na sua cama. Fantasmas. O invisível da fotografia também os procurou: correu atrás das “almas” dos mortos como correu atrás da “psicologia” dos vivos. Os mortos povoam as fotografias com os seus corpos: os seus corpos ainda vivos, convocados em fotografia (tornada natureza-morta) para o interior de outras fotografias de vivos (hoje mortos) – e os seus corpos já mortos, encenando a vida ou aceitando a morte. Mas os mortos povoam as fotografias até sem os seus corpos: plasmas, hesitando entre o visível e um invisível que se podia

13. Cf. W. Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge (MA)-Londres, Belknap-Harvard University Press, 1999 e T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York, Knopf, 1985.

14. E.T.A. Hoffmann, “Der Sandmann”, publicado, em 1816, no primeiro volume de *Nachtstücke*.

15. Pierre Daix, “On a Hidden Portrait of Marie-Thérèse”, *Art in America*, nº 8, September 1983, pp. 124-129.

16. R. Barthes, op.cit., pág. 53.

17. José Gil, op. cit., pág. 22

18. Johann Caspar Lavater cit. por R. Brilliant, “The Metonymous Face”, *Social Research Journal*, vol. 67, n° 1, Spring 2000. “Online” em [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2267/is\\_1\\_67/ai\\_62402549/print](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2267/is_1_67/ai_62402549/print)

19. Cf. a nota anterior.

20. Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, Londres, Gordon Fraser, 1975, pág. 159

21. J. H. Pais da Silva, Margarida Calado, *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, s.l., Presença, s.d., pág. 320.

22. Man Ray citado em *L'Art Surréaliste*, um dos “Dossiers Pédagogiques” do Centre Pompidou, <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealisme/ENS-surrealisme.htm#image03>

acreditar acessível à fotografia. Em *Skull & Milky Way* (1966), a radiografia do seu próprio crânio não revela a Lucas Samaras nada mais senão o seu próprio corpo, mantendo o maravilhoso pela conjugação com um pontilhado luminoso que a legenda interpreta como a “via láctea” – e inserindo-se na tradição da “vanitas” pela imagem (e palavra) do crânio.

Se, no seu corpo, Norman Bates luta com a Mãe morta que o habita, numa das suas *Photo-Transformation(s)*, dos anos de 1970, Samaras luta com ele mesmo numa Polaroid manipulada (“September 9, 1976”): um eu múltiplo, em tensão. O retrato procura um interior invisível, múltiplo, complexo, fugidio – que se “esquiva”<sup>17</sup> no rosto. “Each perfect portrait is an important painting, since it displays the human mind with the peculiarities of personal character. In such we contemplate a being in which understanding, inclinations, sensations, passions, good and bad qualities of mind and heart, are mingled in a manner peculiar to itself. Here we see them better, frequently than in nature herself; since in nature nothing is fixed, all is swift, all transient”<sup>18</sup>. O transitório, o complexo, o peculiar, o invisível, podem conduzir o retrato para lá da imagem mimética. Uma espiral figura James Joyce (1929) e volumes curvos retratam Nancy Cunard (1925-27), nas interpretações geométricas de Brancusi. El Lissitzky interpreta-se a ele mesmo como “construtor” (1924), já não como artista burguês, fotograficamente sobrepondo ao seu olho direito a palma da mão direita que contém o olho no centro e segura um compasso aberto. Atracção da imagem para fora das aparências para melhor retratar. Interior invisível, complexo, múltiplo. Multiplicidade com correspondência exterior. Se Orlan inscreve modelos históricos vários na sua face corporalizada, Francis Galton procurou identificar o colectivo no indivíduo, construindo indivíduos múltiplos, plausíveis monstros de Frankenstein fotográficos, acreditando revelar, na *assemblage* de retalhos particulares, aspectos universais de crimes, de patologias ou de grupos sociais – em Galton, a “mistura peculiar” do fisionomista Lavater<sup>19</sup>, já não revela o individual fugidio, como na tradição do retrato, mas identifica permanências colectivas.

“Julia Margaret Cameron, *Lancelot and Elaine*, William Warder and May Prinsep, 1874”<sup>20</sup>: o título, em itálico, informa sobre o tema da imagem fotográfica e os nomes masculino e feminino identificam os “actores” – os retratados. Se os “cameo” de Hitchcock são retratos isso não decorre, apenas, das estratégias do realizador: é que o fotográfico é fatalmente retratístico. “**Retrato** – Imagem de uma personagem viva (...), em que o artista procura reproduzir as feições, atitude e expressão do modelo”<sup>21</sup>. De outra maneira e em redução ao mínimo: representa-se alguém concreto com fidelidade ao visível. Fatalidade fotográfica: “un photographe n’enregistrait que la réalité”, na objecção de Kiki que obstaculizava a pose para Man Ray<sup>22</sup>. A fotografia, como o “perfeito retrato” de Lavater, fixa o fugaz – mas não, necessariamente (como bem o sabe a fotogenia), no momento certo. O “registo da realidade” terá podido parecer, por vezes, a alguma fotografia modernista, um património desfavorável – mas, esteve, certamente, entre os desejos originários do retrato: “Butades, a potter of Sicyon, was the first who invented, at Corinth, the art of modelling portraits in the earth which he used in his trade. It was through his daughter that he made the

discovery; who, being deeply in love with a young man about to depart on a long journey, traced the profile of his face, as thrown upon the wall by the light of the lamp. Upon seeing this, her father filled in the outline, by compressing clay upon the surface, and so made a face in relief, which he then hardened by fire along with other articles of pottery”<sup>23</sup>. A história está na origem do retrato, mas também da pintura, e assim foi entendida pela cultura humanista. Em grande voga a partir dos anos de 1760<sup>24</sup>, foi representada por Jean-Baptiste Regnault no “grand cabinet” da rainha, em Versailles (1785). Ainda antes de nos narrar a invenção de Butades, asseverava Plínio: “We have no certain knowledge as to the commencement of the art of painting (...); but they all agree that it originated in tracing lines round the human shadow”<sup>25</sup>. Que tipo de imagem consegue a filha de Butades, originando, simultaneamente, a pintura (como desenho) e o retrato? Em primeiro lugar, uma representação *directa*, isenta de interpretação subjectiva. Através dela *agarra* a imagem do amado: o que significa *apropriar e parar*. Parar a fuga, constante, dessa presença que lhe fará falta durante a longa ausência, mas que fora, sempre, fugidia – deslocando-se no espaço tridimensional do quotidiano e no espaço emocional. Ultrapassa as ausências, as mudanças, a esquiva: o transitório, o fugaz. Finta o tempo e põe a relocalização constante da *presença*, relocalização geradora de ausências. Imobiliza a presença e, como o oleiro logo compreendeu (e disso é ele o inventor), permite *multiplicá-la*. Finalmente, a operação da jovem enamorada *legítima*, pela sombra que a luz, na sua ausência, projecta na parede, a *autenticidade* da imagem, porque fiel a essa presença fugidia daquele que ela ama – e, podemos supor, daquilo que a rapariga no amante amava. A técnica que utiliza não necessita de aprendizagem: era seu pai, e não ela, o artesão experimentado e sapiente – e a técnica acabara de ser inventada. Consiste numa individuação profunda: fixa o indivíduo concreto, “a personagem viva” de Pais da Silva<sup>26</sup>, e fá-lo circunscrevendo pela linha – delimitando, separando, individualizando. A *representação* torna-se *presença*, a imagem não é meramente um *substituto*, mas, legitimada pela linha que capturou a sombra, uma *emanação*<sup>27</sup>, imobilizada, do ausente.

Agarrar o *outro* pela sua marca *luminosa*, com uma intervenção mínima do sujeito que “captura” e segundo uma técnica tão simples que parece automática – e que possibilita a reprodução. Falamos de fotografia? “Desejo possuir a recordação de todos os seres do mundo que me são queridos. Não é só a semelhança que é preciosa em tais casos, mas a associação e a sensação de proximidade (...), o facto de a *própria sombra da pessoa* estar ali fixada para sempre!”<sup>28</sup>. *Physaute* ou *autophuse*, hesitava Niépce, no baptismo da nova técnica de produção de imagens: a natureza, ela mesma, ou uma cópia<sup>29</sup>? Acabaria por decidir por “fotografia” – desenho-escrita com luz. A mediação está, neste sistema cultural (nesta ficção constitutiva do fotográfico na nossa cultura), reduzida ao mínimo: “Fotografar é apropriarmo-nos da coisa fotografada. (...) Embora, num certo sentido, a câmara, não só interprete, mas capte de facto a realidade, as fotografias são tanto uma interpretação do mundo como as pinturas e os desenhos”<sup>30</sup>.

23. Plínio, o Velho, *História Natural*, L. XXXV, cap. 43, na tradução de J. Bostock, H. T. Riley, *The Natural History of Pliny*, Londres, Henry G. Bohn, 1857, vol. VI, pág. 283. “Online” em <http://books.google.com/books?id=IEoMAAAIAAJ&printsec=frontcover>

24. Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/regnault/1dibutad.html>

25. Plínio, o Velho, op. cit., L. XXXV, cap. 5, pág. 228.

26. J. H. Pais da Silva, Margarida Calado, op. cit., pág. 320.

27. “A foto é literalmente uma emanação do referente” (R. Barthes, op. cit., pág. 114).

28. Elizabeth Barrett em carta, de 1843, a Mary Russell Milford, citada em Susan Sontag, *Ensaio Sobre Fotografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, pág. 159.

29. Geoffrey Batchen, *Burning With Desire - The Conception of Photography*, Cambridge (MA)-Londres, The MIT Press, 1999, pág. 177.

30. Susan Sontag, *Ensaio Sobre Fotografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, pág. 14. e pág. 16.



31. Ovídio, *Metamorfoses*, Livro X.243. “Online” em <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0028;query=card%3D%2399;layout=;loc=10.220>

32. Man Ray citado em *L'Art Surréaliste*, <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealisme/ENS-surrealisme.htm#image03>

33. “As fotografias parecem provas. Qualquer coisa de que se ouve falar mas de que se duvida, parece ficar provado graças a uma fotografia” (S. Sontag, op. cit., p. 15).

34. Louise Norton, “Buddha of the Bathroom”, *The Blind Man*, nº2, Nova Iorque, Maio de 1917, pp. 5-6. “Online” em <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/index.htm>

Também aqui, nesta tensão entre “captura” e “interpretação”, o paralelo é antigo – e *interior* à tradição pictórica: se Regnault oferecia a história de Butades como origem da Pintura, era numa das metamorfoses narradas por Ovídio que encontrava a da Escultura, que representaria no quarto de dormir da rainha em Versailles (1785). Pigmeleão, ao ver as Propétides obrigadas a prostituírem-se pelo insaciável apetite sexual com que foram castigadas por terem negado a divindade de Vênus, revoltou-se contra os muitos defeitos impostos pela natureza às mulheres e decidiu viver uma vida celibatária. Acabará por esculpir a estátua de uma jovem belíssima, em marfim, pela qual se apaixona e que, por graça de Vênus, irá ganhar vida<sup>31</sup>. Galateia, como lhe chamarão autores posteriores, é a criação de Pigmeleão, filha do seu talento de escultor e da qualidade do material esculpido, criada, pela vontade do seu criador, para *corrigir* (e *substituir*) a natureza. Onde a filha de Butades agarra uma presença, Pigmeleão *cria*, a partir do nada, o até aí ausente. A tradição cristã deu continuidade à tensão entre “captura” e “interpretação” em dois modelos de retrato sagrado: se Cristo nos deixa a imagem do seu rosto (e do seu corpo, no Santo Sudário – e o seu próprio corpo, na hóstia, segundo o dogma católico) por impressão directa no pano que lhe estende Verónica, a Virgem, sua Mãe, lega-nos a imagem do seu busto por intermédio pictórico de S. Lucas. O ícone sagrado torna-se retrato: só possível na religião centrada não na palavra de profetas, mediadores da verdade divina, mas num Deus incarnado – feito Homem, feito carne. Todas as imagens de Cristo descendem dessa imagem impressa directamente na tela, imagem que só podia ser verdadeira: “verum Eikôn”. A fotografia é a verónica da natureza, impressa, pela luz, no suporte – “physaute”. À objecção de Kiki, respondia Man Ray: “Pas moi... je photographiais comme je peignais, transformant le sujet comme le ferait un peintre. Comme lui, j'idéalisais ou déformais mon sujet”<sup>32</sup>. O que ganha, a fotografia, em autenticidade<sup>33</sup> arrisca-se ela a perder em “Arte”. Para mais, a fotografia separa a imagem do seu suporte, torna-a reproduzível, logo múltipla, logo inserida numa série, logo próxima do objecto industrial, objecto sem valor em si, universalmente intercambiável, descartável. A imagem fotográfica ganha uma dimensão de ausência, ao não pertencer a nenhum lugar-objecto – cabendo, virtualmente, em todos e ao mesmo tempo. Em 1980, Sherrie Levine fotografou seis fotografias de nus do consagrado Edward Weston – retratos do seu filho Neil. Apropriou-se de algo que já estava feito: *ready-made*. A cultura novecentista desmontou e desvalorizou a autoria e deixou de reconhecer o artístico como uma qualidade inerente: se a *Fountain* (1917), de Marcel Duchamp, puder ser uma obra de arte não é, certamente, por poder ser “bela”, um “Buda” da casa de banho<sup>34</sup>, não é, certamente, por ter sido fotografada por Alfred Stieglitz sobre um pedestal ou, sequer, por ter sido proposta por um “artista” – é, apenas, por poder ser apresentada como “arte”: porque se lhe pode colar esse rótulo. O artístico passa a ser um rótulo, capaz de, virtualmente, servir a todos os objectos e de servir a todos ao mesmo tempo. Uma proposta – recusável. Através do *readymade*, tudo pode ser, virtualmente, arte: assim como tudo é, virtualmente, uma fotografia por fazer – por “tirar”. As fotografias de Levine são apropriações perversas: tomam imagens de imagens já famosas, já “artísticas”, e tomam-nas enquanto objectos (já



que ela fotografa fotografias, não imprime negativos), mas objectos que só lhe interessam enquanto imagem – e se levantam dúvidas quanto ao estatuto “artístico” é, precisamente, porque já o tinham. Levine apropriou-se de apropriações: porque a captura faz parte do imaginário fotográfico – a fotografia já é uma apropriação. Como o *readymade*, que muda de função, de contexto e de estatuto mantendo traços do estado anterior, a imagem fotográfica é, sempre, *reconhecível* enquanto tal – mesmo transformada em pintura. A fotografia pulsa, óbvia, sob as Marilyn, as Jackie ou as Mona Lisa de Warhol. Os retratos de Chuck Close, apesar do suporte em tela, da imagem a acrílico ou óleo e das grandes dimensões, “monumentais”, não escondem a origem fotográfica. Não conseguiriam escondê-la: parecem, até, retratos de “Photomaton” – retratos automáticos, mecânicos, sem nenhum desejo de “Arte”. O paradigma do retrato contemporâneo é a fotografia.

E é a fotografia o garante da autenticidade do retrato. O retrato do B.I é esse retrato sem mediação subjectiva e formalmente neutro: objectivo, igual aos outros, comparável. Se Julia Margaret Cameron legitimava as suas imagens fotográficas pela pintura, Chuck Close confronta as suas pinturas com a imagem fotográfica. Pensar o retrato contemporâneo é pensar a fotografia – ou a partir dela, ou passando por ela. Se é a pintura que traz de volta Rebecca ou Carlotta, é porque Hitchcock desconfia de uma fotografia demasiado próxima do jornalismo, da publicidade, da propaganda – das aparências e da mentira. Em *Lifeboat* (1944), o seu “cameo” é fotográfico: Hitchcock surge em duas fotografias de um jornal – antes e depois, gordo e magro. A sua identidade “pop” desmente a afirmação “pop”. O “verum Eikôn” de Harry só podia ser feito por um pintor – neste caso, abstracto (*The Trouble With Harry*, 1956). “O extremo ensinamento da imagem fotográfica é poder dizer: ‘Aqui está a superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuem o que está por detrás, como deve ser a realidade se esta é a sua aparência’. As fotografias, que por si só nada podem explicar, são inesgotáveis convites à dedução, especulação e fantasia.”<sup>35</sup> A fotografia não necessitou do “digital” para oscilar entre a verdade e a mentira – assim como a imagem não precisou da fotografia para entre esses termos escorregar. Colagens, fotomontagens, múltiplas exposições – antes, muito antes dos “píxeis”. Lucas Samaras lutava com ele mesmo numa Polaroid de 1976. No livro de 1972 *10 Portraits Photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*, Boltansky identifica-se erroneamente: aquelas crianças não são (não foram) ele, não tinha aquela idade na única imagem que o retrata. Como mentem estas fotografias? Através da palavra – das legendas<sup>36</sup>. Joan Fontcuberta encena-se em personagens múltiplas, em tom documental. Yasumasa Morimura torna-se Mona Lisa, Cindy Sherman ou Sylvia Kristel: imagens de mulheres “brancas” no seu rosto de homem japonês, pela pose, maquilhagem, roupas – e pela manipulação digital, óbvia em imagens como as da Mona Lisa nua e grávida (1998), uma delas segundo modelo anatômico, em corte que exhibe um desenvolvido feto. Em Morimura, toda a imagem apropria – e é apropriada por imagens que se lhe impõem e a invadem: como Norman, habitando as roupas da Mãe e por ela habitado. O “digital” reintroduz a mediação de um sujeito, mas numa técnica acessível a todos, sem virtuosismo – o que garantia o estatuto

35. Susan Sontag, op. cit., pp. 31-32.

36. Katarzyna Ruchel-Stockmans, “Impossible Self-representation”, *Image [&] Narrative*, July 2006, [http://www.imageandnarrative.be/painting/kasia\\_ruchel.htm](http://www.imageandnarrative.be/painting/kasia_ruchel.htm)

“artístico” era a *ligação* a um referente: tratava-se de uma relação não só *fiel* (e *verdadeira*) mas *hierárquica*, numa hierarquia em ascensão do quotidiano contingente para a imagem-símbolo, até ao mistério escondido. O digital manipula, reintroduz a mediação e o sujeito, mas não restaura essa hierarquia. Não recupera o “artístico” e perde a autenticidade. Paradoxalmente, o digital é, no presente, prefigurando-se como futuro, o principal meio de captar, preservar, identificar, catalogar e fazer circular as imagens – como “informação”.

A fotografia prolonga, ambigualmente, a tradição do retrato e da pintura humanistas, entre a imagem fiel e o anti-humanismo do *readymade*. A fotografia não só é retratística no mais profundo do seu imaginário, como é o paradigma do retrato no século XX. É um retrato para as massas: reproduzível, acessível a todos (enquanto retratados e retratistas), colectivo (para todos e incapaz de manter fora os contextos em que se insere), legível por todos e identificado com a própria identificação (o B.I.) e com o próprio retrato (“tirar o retrato” refere-se ao retrato fotográfico – como se na fotografia se esgotasse o retrato). ●